

UMJETNOST

FABELMANOVI: ŽIVOT U APSOLUTIMA OMEĐEN FILMSKOM VRPCOM I KADROM

Autor: Andrej Kozina, univ. bacc. phil. et cult. et croat.



Fabelmanovi redatelja Stevena Spielberga, 2022. *Amblin Entertainment, Reliance Entertainment* (SAD), digitalno distribuiran (DCP / 4K; 2h 31min, omjera 1. 85 – gledano u *Cinestar Avenue Mall*, 12. 1. 2023.). Snimano s kamerama *Arriflex 16 ST, Arriflex 416, Panavision Panaflex Millennium XL2* te na *Primo* i *Vintage Panavision* objektivima (negativ: 16 mm Kodak Vision3 250D 7207, Vision3 500T 7219, neke scene; 35 mm Kodak Vision3 50D 5203, Vision3 250D 5207, Vision3 500T 5219, Super 8 Kodak Vision3 250D 7207, Vision3 500T 7219, neke scene). *Film prati tumačenje mikro i makro svijeta i njegove kaotičnosti te pokušaj komunikacije putem filmske vrpce mladića koji je odrastanjem „bačen“ u isti.*

Umjetnik (nastvarnik) toliko toga ne zna. Vođen osjećajem koji rijetko može i objasniti, on „djeluje“ na svijet. Dva osnovna pogleda na „nastvaranje“ su onaj da je isto prokletstvo i onaj da je isto dar. Taj „dar“ dakako može biti ili ostvaren ili neostvaren (lik Majke). Nasuprot onome „idejnom“ je ono „materijalno“, što predstavlja lik Oca (i njegov prijatelj *Bennie*). **Pitanje tradicije nasuprot napretka** (klavir nasuprot računala), svojevrsne „relevantnosti umjetnosti“ u modernom svijetu – i dok sam glasovir imamo češće prezentiran u filmu, računala ni nemamo – samo televizije, o računalima slušamo u razgovorima (za stolom, kampiranje...) i nemamo ih „fizički“, osim jedne vrste: *oksciloskopa*. I dok se Sammyjeva montaža vrpce i sam proces snimanja pokazuju jako „fizički“ – sam se proces STEM-a prikazuje izrazito „intelektualistički“ (idejno). To je ironično jer upravo na „istome“ Otac zavidi Sammyju.¹ Od filma nema zarade dok se na njega odveć troši, a računarstvo dovodi do

¹ Malo, ali vide se „bljeskovi“ kreativnosti, no više kao lajtmotivi negoli razumijevanje medija filma.

toga da se Obitelj seli nekoliko puta (*fizički vidimo veću zaradu*) te vidimo koliko je STEM tražen u ondašnjoj Americi; pritom u svakom pogledu (od škole do slobodnog vremena) prikazujući zašto Sammy nije za isti nije nadaren za. Mada STEM ima fizičke posljedice o kojima neprestano slušamo, mi Očev rad vidimo putem razgovora i razmišljanja (*glazbeno tečna sekvenca paralelne montaže*), te, mada se naslućuje, ne vidimo ništa odveć „fizičko“ u istome, osim posljedice seljenja Obitelji. S druge strane, od prvog filma koji je pogledao do zadnjeg koji je napravio (u filmu), Sammy stalno ima potrebu izražavati se putem *medija filma*, koji se, uz to, u samom filmu prikazuje putem alata kao što su filmske kamere, strojevi za montažu te filmski projektori (*koje Sammy sam donosi na projekcije uz gramofon*)—gdje jedino zapravo i „proizlazi“ razumijevanje Sammyjevog oca umjetnosti kojoj stremi, u tehnologiji iza iste.

Dvije pozicije, koje pratimo kroz cijeli film, scenarij nam izlaže već u prvoj sceni, a to su Očeva (*film kao tehnologija*) i Majčina (*film kao san, umjetnost*), i sve je to popraćeno brigom malog Sammyja koji se, pomoću opisa, prepaio „iskustva gledanja filma“² na velikom platnu, a doživljaj istoga toliko će ga „uznemiriti“ **da će zbog doživljaja – ne opisa**, postati ono po čemu ga pamtimo; kako gosp. Ford kaže „slikotvorac“. Sama riječ „redatelj“³ ne spominje se toliko često (osim jedne scene), nego se sam proces „slikopisanja“ češće kazuje „opisno“, poput već spomenute tvorenice *picture maker* (slikotvorac). S obzirom na to da su mnogi književnici zaslužni za „teorije književnosti“, ideja koju pratimo kroz film; *da se sami filmaši kazuju prema želji*, ne bi trebala nam biti ni nepoznatom, ni stranom. Zanimljivo je to da svaka od osoba vezanih za film (manje ili više poznata) posao „slikotvora“ prikazuje kao patnju i bol, a „posao umjetnika“ kao vječni sukob sopstva i svijeta. Jer mladi Sammy načelno slične savjete dobiva i od Ujaka i gosp. Forda – što jasno govori da su obojica došli do *supstrata, esencije* (filozofski postavljeno) onoga o čemu govore; ili pak metaforički, da „čitaju iste knjige“. I mada film neupitno ima već navedene elemente „filozofije procesa“ redateljstva, *ovdje se prije svega radi o drami koja je stilizirana istim!* **O trauma iz djetinjstva, koja se polako preljeva na cijeli život.**

Zanimljivo je to da, osim *osciloskopa*, mi u Sammyjevoj sobi ne nalazimo nijedno računalo, samo pisaći stroj (marke *Remington*) te prvo *rezalicu*, potom *stroj za montažu*, uz bilježnice i pisala. Kako se snimanje i montaža prebacuju na veće formate (8 na 16) veličina istih se povećava, no sam „proces“ više-manje ostaje istim. Krećemo s Očevom kamerom (8 mm film)

² *Medium specificity* (specifičnost posredovanja) – pojam je koji koriste mnogi teoretičari ali i filmski redatelji (*Christopher Nolan* i *Quentin Tarantino*) kako bi ukazali na važnost filmske projekcije (vrpce) za pravi doživljaj filma.

³ Platonizam koji nalazimo u *Timeju* kao demijurg (oblikovatelj, ureditelj).

da bi na koncu došli; prvo do *Bolex H8* (duže repeticije) koja se rent, potom kupi – te do *Arriflex* kamere (16 mm), koju nam posude. A sam je film (glavna fotografija) sniman na Super 35 mm vrpce. Sama ta „ideja“ preklapanja raznih filmskih formata⁴ odista je zanimljivo primijenjena, jer ju imamo reprezentiranu kao gledanje filma na zidu, platnu, kroz stroj za montažu, okom – ali zna se dogoditi i da film preuzme cijeli kadar kao film, a ne prikaz istoga. **Sama je vrpca tijekom cijelog filma prikazana kao nešto skupo i dragocjeno, ali i kao sredstvo razumijevanja te manipulacije!** Točnije, *deontološka etika* filma postaje *bioetički* problem kada film, na svojevrsan način, ne može da ne prikaže stvari onako kako ih prikaže – za što se Sammy uvijek drži odgovornim; mada ne smatra da *deontološki voajerizam* postaje ozbiljan etički problem, u filmu i svijetu koji je zaboravio što etika jest. Film tako otkriva skriveno što, u svijetu gdje izostaje komunikacija i samo se izbjegavaju problemi, čini bijeg od istih tim vidljivijim – tako djelujući i *dramaturški* ne samo već spomenuto, *stilistički* i *estetički* na film; već i *poetski*.



Vjerski aspekt u filmu prikazan je putem rituala⁵, često stavljajući kontrapunkt između židovstva i kršćanstva. I isti tek postaju „prednost i problem“ odrastanjem; mada se sam Sammy ikada odveć ponaša kao Židov, za isto biva *a priori* maltretiran. *I isto se „rađa“ iz nerazumijevanja*, što je zanimljiv način prikaza odnosa kako u ondašnjoj, tako i današnjoj Americi. **Sam sukob većinski i nastaje nerazumijevanjem**, koje se dakako rađa izostankom komunikacije i življenjem uz suviše pretpostavki *za koje dokaze izmišljam, a ne dobivamo*. Izuzev Sammyja, nitko drugi u Obitelji (osim Majke) ne pokazuje afinitet spram „slobodnih aktivnosti“ – koje dakako kao uvjet imaju „slobodno vrijeme“. I dok je isto za Majku par puta sjesti za klavir, ili noću proučavati partiture; Sammyju to metafizičko „slobodno vrijeme“ kao da nikada nije ni završilo. Drugi pak „apsolut“ jeste Otac koji za „slobodnog vremena“ *radi i razmišlja o poslu*. Svojevrsna dramaturška i psihološka studija koncepta „slobodnog vremena“

⁴ Ma da već videna kod primjerice Quentina Tarantina, te drugih autora.

⁵ Većinski, ma da se tu i tamo nađe implikacija na filozofski aspekt istoga.

javlja se u „sekvenci kampiranja“, gdje Majka „slobodno vrijeme“ koristi za glupiranje (dječje i odraslo), Sammy za snimanje; a Otac za posao. A kulminacija iste (*erotični Majčin ples*) ujedno je i kulminacija i svih gore navedenih motiva - **gdje se „problem mraka“ doslovno i metaforički rješava paljenjem svjetla.**

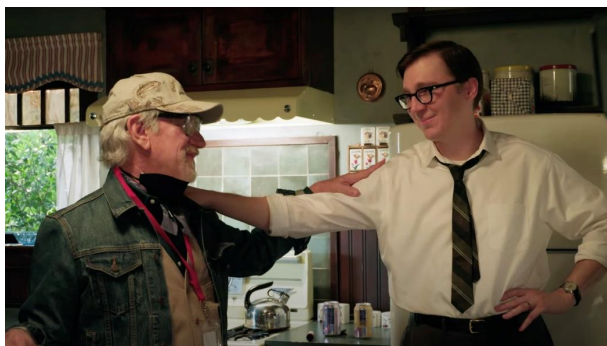
Kinematografski, mi to „svjetlo“ zaista vidimo u kadru, a s obzirom na to da je isto snimano „na Filmu“ ne gubimo pritom nikakve detalje. No, ondje gdje bi ostali prikriili neželjene odbljese⁶, pokretopisac Januš Kaminski ih tim više prigrbljuje. I činjenica da film „živi“ između tame i svjetla, često višeg kontrasta, dolična je metafora za sam Sammyjev život *u kojemu nema onoga „između“, samo apsoluta.* Najveći „problem“ tako za film jest manjak svjetla, kako Sammy i govori da bi opravdao svoje „ne snimanje“ kamerom koja ga uvijek prati – zato si Spielberg-Kaminski dvojac ni u najmračnijim kadrovima ne dozvoljava da isti „žive“ bez jednog jačeg (ali kontroliranog) izvora svjetla. **No, Sir Roger Scruton (poznati engleski estetičar) lijepo govori da pri prevelikom prosvjetljenju (prvenstveno aludirajući na prosvjetiteljstvo kao „doba razuma“) može doći i do zagađenja svjetlom,** a što se Kaminski-Spielberg dvojcu događa točno onda kada isto djeluje opravdanim narativom. Mada je u filmu prisutna Spielbergova dinamična kamera, ona se smiri kad je to potrebno; što sam pokret čini tim više vrijednim. Uz svoju odavno prisutnu metafizičku prirodu „pokušaja“ prikaza misli i osjećaja, ona ovdje i igra često *deskriptivnu* ulogu, gdje kroz što manje kadrova, a ipak promjenom – kompleksnu scenu pokriva jednostavno, ali precizno. Od stajscenja (*mizanscen*) do kompozicija; jasno nam je *ab ovo* da smo u dobrim režijskim te kinematografskim rukama.

Reći za „ovaj film“ da je autobiografski bilo bi u jednu ruku i točno i pogrešno; naime, prema strukturi to nije, a prema sadržaju djelomično je. Filmovi koji prate živote *poznatih ljudi* bave se dakako njihovim dramama, ali i *najpoznatijim* što su napravili, a mi ovdje ne pratimo one filmove zbog kojih je Spielberg postao Spielberg, već pratimo ono što je bilo razlog „tog puta“ koji pritom nije prikazan „romantičarski“ već *nihilistički* te *patetično* (zdravo patetično). Izrazito je „taj prikaz“ daleko prožet *egzistencijalizmom* i *nihilizmom* što rijetko kada dopadne okvir autobiografskih (biografskih) filmova⁷. Osnova „takvih filmova“ mora biti neka vrsta „romantiziranja“, ovdje nije. Možda ponajbolji „film o životu“ koji je romantiziran sentimentom u pravoj mjeri jeste *Građanin Kane* – prototip strukture dobrih filmova koji prate

⁶ Na kameru se stavlja sustav kojim se pomoću nekoliko metalnih površina smanjuje upadanje neželjenog svjetla (*engl. mattebox*).

⁷ Značenje se ne traži, ono se stječe “poznatošću”.

fenomenologiju života, bilo do poetske ili doslovne smrti⁸, koja se „ovdje“ i preklapa⁹. Dva ishoda „takvih filmova“ su ili rođenje ili smrt, što Nas ne bi ni trebalo čuditi s obzirom na to da su „životni filmovi“, a cijeli se život upravo i vrti oko početka i kraja. Ovaj film možda prikazuje početak, ali kraj ne prikazuje – osim možda „metaforički“ kraj jedne etape života i početka druge. Dosta se tu radi o *elipsi* te *slice of life* pristupu vremenu te odabiru onoga bitnoga, uz nekolicinu kronoloških skokova. Film sličan ovome, ali nikako isti, film je odrastanja *Boyhood*, no radi se o puno fokusiranijem i preciznijem filmu od Spielbergovog – cijeli se film vrti oko Masona. Obitelj, mada itekako „prisutna“, tu je samo da njemu pomogne da nađe sebe; *Fabelmanovi* se za razliku od istoga okreću oko Obitelji u koju dobivamo uvid pomoću lika Sammyja. I mada se kasnije film orijentira na Sammyja, većinski to nije slučaj. Dakle, ovaj film mogli bismo prikazati kao „film odrastanja“ ili pak *slice of life*. Činjenica da u pisanju izbjegava klasične elemente „životnih filmova“ iliti „filma života“ u najmanju je ruku fascinantna. Nema tu puno „postavki“ i jedna scena, ona prva, sasma mu je dovoljna da otvori glavnu problematiku filma – već spomenutu *dijalektiku* između „znanosti“ i „umjetnosti“. Nadia Boulanger (glazbena pedagoginja) rekla je sljedeće: „*Da bi učili glazbu, imamo naučiti pravila. Da bi je stvarali, moramo ih prekršiti*“. Neupitno je da je upravo zbog toga umjetnost uvijek u svojevrsnoj proturječnosti, iz čega na koncu i nastaje. No treba li „stvarnost“ gledati *realistično* ili *romantizirano*? Jer, mada „romantizam“ nije modus priče, on se itekako pojavljuje u liku Majke, koja je sve samo ne „idealni odgajatelj“. Postavlja se tako retoričko pitanje – kako će *idealist* odgojiti dijete za svijet koji *idealizam* ne poznaje; sukob, dakle, između tradicionalne i postmoderne pedagogije.



⁸ Svršetka koji sami odabiremo, ili svršetka „kao takvog“.

⁹ Saonice i snježna kugla (doslovna i metaforička smrt).

Cijela Obitelj podređena je Majci i Sammyju. Ni sestre, ni bake, ni otac ne dobivaju toliko pažnje koliko imaju njih Dvoje. Oboje možemo opisati kao tužne i nesretne likove koji češće glume sreću, nego što su sretni (*no glumiti se ne može vazda*). Kod njih je sve teatralno i pretjerano, a od problema bježe (ignoriranjem) umjesto da ih riješe. Traže pažnju, i žele pažnju. **Najbolje scene filma one su između dvoje istih koji „to“ ne žele biti.** Upravo zbog potreba scenarija „scenografnje“ iliti „prizorotvorstva“ ostali likovi, mada dostatno karakterizirani, nisu „raspisani“ koliko su Sammy i Majka. Vjeruje se da je prva „režija“ učinjena onda kada se postalo svjesno kadra (Lumiere, *Poliveni polivač*). Za ovaj film ista je rad na „unutarnjem govoru“ glumca koji potom uzdigne *ponašanjem* prizor na novu razinu. Tada po prvi puta vidimo „ozbiljnu“ reakciju publike na Sammyjev rad koji je uvijek inspiriran onime što ga okružuje (*zapadnjački film, ratni film...*). Montažno, isto je prikazano tako da Sammy gleda film u kinu i potom snima nešto **slično** ili različitiije od onoga što je gledao. Vremenom, nalazeći i tražeći u istome ono što *presedan* nije imao. Preslikom se On približava mediju filma (oponašanjem rješenja problema drugih, kreativno), no nadahnućem postaje „redatelj“ (trenutak s prijateljem koji postaje glumac). *Gluma je dakle, prema ovome filmu, dublje razumijevanje scene mislima te prikaz istoga djelovanjem*. Filozofsko je pitanje djeluje li prvo čovjek u životu pa potom isto opravda mislima, ili pak prvo razmisli pa djeluje. Bilo kako bilo, gluma koja je „po tekstu“ mora krenuti od teksta – često prikaza djelovanja. Ne možemo reći da je gluma „u ovome filmu“ više nego što treba biti, osim možda u par trenutaka – ona je točno onog intenziteta i točno one prirode koju film podržava. Pleše između odmjerenosti i grandioznosti te nosi i tu epsku, ali i redukcionističku notu, što je pogotovo vidljivo na likovima na kojima nije fokus (Sestrama koje su često *teatralno* karakterizirane).

Otac je najpozitivniji i najsposobniji lik u filmu, realist – ne sanjar, koji lijepo živi od posla, ali je suviše konkretan da razumije Majku i Sammyja koji to isto nisu. Trudi se, stalno je prisutan, i najtoplija je točka filma – isto se čini iz „čiste ljubavi“, a s obzirom na to da iste nema odveć u filmu, itekako je primjetan. Pogotovo jer zbog svega navedenog uvijek trpi najveću cijenu. Iz ljubavi prema razumijevanju svijeta, On postaje znanstvenik, a iz ljubavi prema Obitelji – otac.

Majka, s druge strane, svoju nemogućnost da bude najbolja verzija sebe opravdava drugima. Umjetnost nosi u sebi, ali ju ne voli niti poštuje kao što je to radila nekada. Bježi u ekscentrizam kada se ne može suočiti sa stvarnim svijetom. Ljude tretira kao „sredstvo“, ne „cilj“ djelovanja (*obrnuti Kantov imperativ¹⁰*).

¹⁰ Tretiraj ljude kao cilj ne sredstvo djelovanja, ispravna formulacija.

Malo veću ulogu, no ne preveliku, od sestara koje većinski trpe djelovanje, ima **Najstarija sestra** koju igra Julia Butters (Tarantino, *Bilo jednom u Hollywoodu*), koja ima par jačih reakcija naspram Sammyja – prvo iz nerazumijevanja, potom iz razumijevanja. Kada te reakcije nisu toliko „jake“, neupitna je njezina prisutnost u kadru, što ne možemo reći za ostale sestre. Služi kao svojevrsni „skrbnik“ Majke, no isto čini nespretno i agresivno, pa se nikome u obitelji takvim ne čini.

Ujak, *odmilnicom*, najsloženija je uloga u filmu. Tako je i igrana; ne u suviše scena prisutna, ali dovoljno da učini pravdu postojanju, ujedno služeći i kao fini balans između zaigranosti i profesionalnosti (*uz manjak ambicije, ali vjernost zbog koje prijateljuje s Ocem*). Radi se o osobi koja je pretjerano topla i zaigrana, ali iza svega toga stoje manipulacija i borba za vlastite interese – koji su predivno igrani upravo u nijansama.

Sammy je igran iz straha i znatiželje; nesigurnosti, a želje za ekspresijom, razmaženosti, ali i vječnim pobunom bez razloga. Nezero; često bježi od problema, koje ne razumije, u filmsku vrpcu. Ali sve te socijalne situacije gdje nikako ne briljira; te je u istima više pasivan doli aktivan, divno kontrastira njegov rad na filmovima, gdje je puno aktivniji i strastveniji. I mada nigdje drugdje precizan i fokusiran, za montažnim stolom uvijek jest. Ima neuravnotežene emocije, često djeluje iz nerazumijevanja, jedva se probija kroz izazove koje mu život nanosi, vidljivo apsolutno nespreman za iste. Nigdje ne pokazuje mudrost ili odgovornost koje određena dob treba nositi. Daleko od najsimpatičnijeg lika, često težak za suživot, daje zanimljiv portret *umjetnika kao obična čovjeka koji umjetnikom postaje iz želje da shvati svijet, što čini promjenom gledišta pomoću umjetnosti*.



Cijeli film toliko lijepo „diše“ kroz kontraste doslovnog i metaforičkog svjetla i tame (buke i tišine, glazbe). Mada glazbu potpisuje veliki John Williams, ista je toliko minimalistička (*ostalo je sve u duhu klavirskih pratnji nijemih filmova, što je zanimljiv detalj, a potječe iz zapadnjačkih salona*), i služi samo kao svojevrsni „izlaz“ iz tuge i tame, da se

odista ima pitati bi li ikoji drugi kompozitor mogao dobiti ono što je Williams uspio pomoću par sentimentalnih nota. Jer, iz nekih dimenzija u koje film „zađe“, samo ga glazba Johna Williamsa može izvući na tračak svjetla, jedan jedva primjetan *štral* koji bljedi – dalje od istoga rijetko i ide. Moram priznati da me odista iznenadilo koliko je montaža izvršena „poput poezije“ – i gdje god možemo dobiti „rimovanje“ kadrova – i dobivamo ga. S obzirom na činjenicu da se film često doslovno i metaforički „seli“, ritam je zaista zavidno očuvan. Fascinantno je kako i u „najobičnijem“ Spielberg i Kaminski nalaze „filmsko“.

*Zapravo je samo bilo pitanje vremena kada će netko napraviti ovakav film, s obzirom na to da smo odavno krenuli filmovima koji su bili inspirirani sjećanjem, a vrijeme će pokazati hoće li filmovi o redateljima koji vole film postati novi trend. **Bilo kako bilo, neupitno je da je Spielberg bio prvi i da je ovaj film jedno pravo malo remek-djelo koje ostavlja pomalo gorak okus u ustima, no koje svakako zaslužuje da ga se gleda u kinu koje je ponajviše kao filmska projekcija. Najbolje bi bilo, na filmu. Za one ljude koji su filmaši bit će to uspomene na sva snimanja pri kojima su im pomagali roditelji i prijatelji – za one pak, koji su filmofili, jedna složena drama lajtmotiva filmske vrpce. Gledao sam mnoge Spielbergove filmove, iako ne sve, no Redateljem sam ga krenuo gledati tek od Ralja. Do tada on je za mene bio „redatelj od publike“ i zato je lijepo vidjeti da se udaljava od te titule. **Mada, kao i svaka umjetnost, ni ova neće biti svima po volji; bajronizam je lakše raditi jer se dobro zna od čega se bježi – no egzistencijalizam i nihilizam teže, jer je cijeli život problem koji traži rješenje...*****

Izvori

[Are Mitzi and Burt Fabelman Based on Steven Spielberg's Mom and Dad? \(thecinmaholic.com\)](http://thecinmaholic.com)

[Wonderful Behind-The-Scenes Look at Steven Spielberg's THE FABELMANS — GeekTyrant](#)

[‘The Fabelmans’: What’s Real and What’s Fictional - The New York Times \(nytimes.com\)](#)

[‘The Fabelmans’: What’s Real and What’s Fictional - The New York Times \(nytimes.com\)](#)